

Quand l'impossible devient réel : typologie des boucles, impact de l'immédiat et de l'hypermédia sur la pop music

Paul CARR & Ben CHALLIS

The University of South Wales

Traduit de l'anglais par Antoine CAZÉ

INTRODUCTION

On citera pour commencer l'opinion suivante de Richard Middleton, avec laquelle nous sommes en parfait accord : « Toutes les chansons populaires sont plus ou moins sous l'emprise de la répétition¹. » La véracité de ce paradigme a également été démontrée pour la tradition européenne et dans beaucoup d'autres cultures du monde entier². Il est bien établi que la musique occidentale se caractérise depuis longtemps par la répétition, tant sur le plan des macrostructures que des microstructures, que Middleton propose d'appeler respectivement plan discursif et plan musématique³. Ainsi par exemple, la forme sonate telle que les compositeurs la pratiquaient à l'âge classique⁴ fait un usage extensif de la répétition sur les deux plans, les retours mélodiques représentant le premier tandis que la réexposition du thème initial appartient au second. De telles répétitions se produisent en général à l'intérieur même de la composition, mais également d'une œuvre à l'autre, comme le montre la pratique de Monteverdi ou de Prokofiev, par

-
1. Richard MIDDLETON, « In the groove or blowing your mind?: The pleasures of musical repetition », in Andy BENNETT, Barry SHANK, Jason TOYNBEE, (dir.), *The Popular Music Studies Reader*, Abingdon, New York, Routledge, 2006, p. 15.
 2. Ainsi par exemple, le *tala*, forme de musique classique venue d'Inde, reflète le cycle de la réincarnation dans la religion hindoue et se fonde sur des procédés de composition répétitifs, tout comme les rythmes caractéristiques du Montuno cubain, joué au piano.
 3. Richard MIDDLETON, « In the groove or blowing your mind? », art. cit., p. 16. NdT : Selon Middleton, un « musème » joue pour le sens musical le même rôle qu'un morphème en linguistique. Nous proposons donc de traduire l'anglais *musematic* par « musématique », sur le modèle de « morphématique ».
 4. Soit de 1759 à 1830.

exemple⁵. De même, on mentionnera la façon dont Charles Ives incluait ou citait des œuvres d'autres compositeurs dans les siennes propres (cf. le deuxième mouvement de sa *Pièce pour orchestre n°1*), ou bien les répétitions aux accents de plagiat, comme la chanson *Stranger in Paradise* qui ressemble ouvertement à la « Danse glissée des jeunes filles » extraite des *Danses polovtsiennes* de Borodine. Ces exemples montrent que non seulement les niveaux de répétition au sein d'une même composition sont apparents, mais qu'ils offrent la possibilité d'établir une multitude de rapports sémiotiques complexes entre différentes œuvres. Dans le présent article, nous voudrions examiner la pratique créative d'un type de répétition fréquemment rencontré dans la pop music : la composition en boucle (et dans une moindre mesure, l'improvisation). Après avoir défini la boucle, nous esquisserons une typologie de ses usages en musique, tant dans le contexte de son exécution traditionnelle que, de façon plus explicite encore, lorsqu'elle a recours à la technologie. Nous passerons ensuite brièvement en revue l'histoire de la boucle depuis l'ère de la bande magnétique jusqu'à l'avènement du numérique, avant de conclure par une analyse philosophique des manières dont les pratiques contemporaines permettent de conceptualiser les technologies de la boucle.

QU'APPELLE-T-ON UNE BOUCLE EN MUSIQUE ?

Il importe en premier lieu de s'assurer que le terme de « boucle » est effectivement utilisé dans de nombreuses disciplines : science et technologie (le circuit électrique, par exemple), mathématiques (algèbre de lacets⁶ et théorie des graphes), informatique (la « boucle infinie »), et naturellement musique. Le dictionnaire définit le substantif « boucle » (« boucle enregistrée », par exemple) aussi bien que le verbe « boucler » : arrêtons-nous un instant à ces définitions pour en étendre le sens, notamment musical.

Robert Fripp décrit l'une de ses toutes premières expériences dans le domaine de ce qu'il appelle lui-même « Frippertronics » en racontant tout d'abord comment un beau matin, il a enregistré ses notes sur un double magnétophone à bobines. À l'écoute des répétitions et de leur impact émotionnel, il remarque :

Environ cinq minutes [après avoir lancé la boucle], je me suis précipité pour ajouter quelques notes supplémentaires, qui se révélèrent ne pas être celles que j'avais eu l'intention d'écrire. Mais je les ai laissées telles quelles. La « musique » a continué à défiler sans fin, pendant je prenais le petit déjeuner, arrosais les plantes et vaquais à mes occupations : au bout d'une demi-heure, le son semblait avoir acquis une signification d'une profondeur tout à fait lumineuse⁷.

5. Chez le premier, le matériau de *L'Orfeo* se retrouve dans les *Vêpres* de 1610, tandis que chez le second, la *Troisième symphonie* (1928) subit largement l'influence de son opéra *L'Ange de feu* (1927).

6. NdT : en anglais, cette algèbre s'appelle *Loop Algebra*, littéralement « algèbre de boucles ».

7. Eric TAMM, Brian ENO, *Eno: His Music and the Vertical Color of Sound*, Cambridge, Da Capo Press, 1995, p. 46.

Cette description rejoint celle d'un musicien proche de Fripp, Brian Eno, selon qui « presque n'importe quelle collision d'événements arbitraires semble, si on l'écoute un nombre suffisant de fois, se parer d'une signification profonde⁸ ». La juxtaposition d'une répétition continue et la « signification » qu'elle entraîne est l'un des phénomènes dont nous tentons de rendre compte ici.

Une telle pratique prévaut tout particulièrement dans la pop music non expérimentale ainsi que dans les formes plus contemporaines de la musique classique, non seulement sur le plan mélodique mais aussi par l'entremise de divers éléments de texture décrits ci-après. Les exemples que nous donnons vont de compositions qui s'appuient exclusivement sur des boucles pour l'intégralité de leur exécution jusqu'à celles qui incorporent des boucles dans certaines de leurs sections seulement. Il importe de souligner que de nombreuses compositions comprennent une grande variété de techniques, sur le plan diachronique aussi bien que synchronique, comme nous le soulignerons au cours de notre analyse. Certains de ces processus compositionnels s'apparentent à la théorie de l'organicisme, selon laquelle une œuvre musicale se conçoit comme un « organisme » dont les parties individuelles sont combinées de façon à former les éléments d'un tout fonctionnel : ici, le corps devient une métaphore de l'œuvre. Ce concept est issu de la philosophie de Hegel, selon qui « si l'œuvre est véritablement une œuvre d'art, plus les détails sont précis, plus l'unité de l'ensemble sera grande⁹ ». Notre analyse s'attachera à explorer les moyens grâce auxquels la tyrannie des détails peut être satisfaite, et comment ceux-ci peuvent être reliés, de façon empirique et sans lien direct avec la musique, à l'expérience vécue par les créateurs comme par les auditeurs.

Après avoir brièvement passé en revue l'histoire des technologies de la composition en boucle, nous tenterons une première typologie des boucles dans le domaine musical, dans laquelle, au-delà des techniques bien connues telles que l'ostinato ou le riff, nous proposerons une liste élargie de descripteurs caractérisant la boucle. En outre, nous essaierons de voir comment apparier des caractères formels et extramusicaux à ces descripteurs.

BRÈVE HISTOIRE DES TECHNOLOGIES DE LA BOUCLE

Pour pouvoir apprécier les diverses applications de la répétition dans leurs processus compositionnels, il paraît logique que les musiciens se soient tournés vers les nouvelles technologies afin d'y trouver les moyens de maîtriser ce processus musical de base leur permettant de structurer leur discours par le biais de motifs sonores continuellement répétés. Historiquement, cette situation a conduit à l'émergence de procédés novateurs, souvent expérimentaux, puis aux nouvelles techniques que ces procédés ont rendues possibles, et même au vocabulaire

8. *Ibid.*, p. 56.

9. HEGEL, cité par David BEARD, Kenneth GLOAG, *Musicology: The Key Concepts*, Londres, Routledge, 2005, p. 94.

permettant de décrire ces techniques et ces sons inédits. Si l'on considère la situation actuelle, on peut dire que ces « solutions *ad hoc* » ont montré la voie pour que la musique non expérimentale mette en œuvre des concepts similaires mais disponibles dans des formes adaptées à la consommation de masse. Aujourd'hui considérée sans doute comme l'une des normes de la composition, l'utilisation de motifs permettant de créer et de développer de nouvelles idées musicales fondées sur la répétition fait partie intégrante de la plupart des logiciels d'aide à l'écriture. Motifs et boucles peuvent désormais être combinés afin de créer des expériences sonores complexes avec une telle immédiateté que les idées musicales sont susceptibles d'être poursuivies ou abandonnées sans difficulté. Pour présenter l'état de l'art et apprécier pleinement les possibilités désormais disponibles, il est néanmoins utile de commencer par réfléchir aux diverses évolutions qui se sont produites au cours de l'histoire.

Les enregistrements en mode locked groove

Les tout premiers exemples de boucles audio produites à l'aide de machines sont en général associés aux œuvres expérimentales de Pierre Schaeffer. Père fondateur de la Musique concrète, le compositeur français utilisait des enregistrements sur disque microsillon en acétate afin de graver des sons « concrets » ensuite manipulés et combinés pour créer des paysages sonores d'une grande richesse. L'une des techniques employées par Schaeffer consistait à interrompre le sillon du disque pour insérer un « sillon fermé » (*locked groove*). À la différence du sillon fermé qui termine tout disque pour empêcher que l'aiguille ne progresse jusqu'à l'étiquette centrale, les boucles fermées de Schaeffer contenaient des sons enregistrés; de plus, elles étaient placées à des distances calculées les unes des autres afin de présenter différentes durées. On entend des exemples caractéristiques de cette technique dans le recueil *Cinq études de bruits* (1948), où c'est sans doute l'« Étude aux chemins de fer », avec ses divers bruits de train montés en boucle pour créer des rythmes mécaniques, qui l'illustre le mieux. L'apparition de la bande magnétique fit tomber les sillons fermés en désuétude, mais le concept du *locked groove* perdura pour servir de « conclusion » novatrice à de nombreux enregistrements commerciaux sur disque vinyle produits par divers groupes et artistes à partir des années 1960. Ainsi, à la fin de l'album *Sgt. Pepper* des Beatles (1967), le sillon fermé est utilisé pour accumuler des voix superposées de façon aléatoire, tandis que le sillon qui conclut *USA* de King Crimson (1975) laisse entendre des applaudissements en boucle. Plus récemment, la dernière piste de l'album *Transient Random Noise Bursts with Announcements* (1993) de Stereolab se conclut sur une boucle annoncée dans le titre du morceau, « Lock Groove Lullaby ». Ajoutons enfin que le coffret *Rings around the World* (2001) des Super Furry Animals comprend une face où un sillon fermé occupe la partie centrale du

disque¹⁰ : cette boucle répète un échantillon minuté du rythme de base d'un morceau non repris en album, « All the Shit U Do¹¹ ».

La bande magnétique

Bien que le concept de boucle audio ait clairement pour origine les premières expériences de Pierre Schaeffer et de ses contemporains, rien n'indique véritablement que le terme « boucle » s'appliquant au domaine sonore soit apparu en même temps. Il paraît plus probable que ce terme ait d'abord été employé pour désigner les bandes magnétiques en boucle, et même sur ce point précis, on ne sait pas vraiment qui inventa l'expression, ni qui fut le premier à explorer la possibilité de passer des disques en acétate aux bandes magnétiques. Au début des années 1950, les compositeurs d'avant-garde Louis et Bebe Barron se servaient de « boucles » dans leurs œuvres : dans une interview réalisée en 1992 avec la compositrice Jane Brockman, Bebe Barron laisse penser qu'elle fut à l'origine de l'expression tout comme du concept. En réponse à Brockman qui lui demande si c'est elle qui a inventé la boucle, Barron répond :

Je pense que oui. Je n'ai jamais entendu parler de quelqu'un d'autre qui faisait ça à l'époque. En 1949, la compagnie Stancil-Hoffman nous a proposé de nous fabriquer un magnétophone selon nos exigences techniques, alors nous avons saisi l'occasion. Je crois que ça a été le premier magnétophone jamais fabriqué pour être vendu dans le commerce¹².

Il n'en reste pas moins que Les Paul menait aussi ses propres expériences sur la boucle à la même époque, tant dans son travail pionnier dans le domaine des techniques d'enregistrement multipiste que dans ses performances en direct, grâce à une invention qu'il appela le *Pulverizer*. Dans le même temps, l'intérêt que portait Pierre Schaeffer aux boucles sonores s'étendit à la bande magnétique, ce qui aboutit à la commande d'un appareil dénommé « Morphophone ». Inventé pour Schaeffer par Francis Poullin dans les années 1950, cette machine comprenait un cylindre de 50 cm entouré d'une boucle de bande magnétique. Grâce à ses douze têtes (une pour enregistrer, une pour effacer, plus dix autres, mobiles, pour la lecture), un bref enregistrement pouvait être passé en boucle à l'infini, l'espacement entre les têtes de lecture permettant de générer des retards variables¹³. À partir de ce moment-là,

10. *Rings around the World* a été distribué sous plusieurs formats, dont un coffret vinyle incluant deux disques de 12 minutes et un bonus de 7 minutes sur lequel on trouve l'enregistrement du fameux sillon fermé.

11. « All the Shit U Do » figure en bonus sur le DVD de *Ring around the World*, ainsi que sur le CD distribué aux USA.

12. Jane BROCKMAN, « The First Electronic Filmscore - Forbidden Planet: A Conversation with Bebe Barron », in *The Score: The Society of Composers and Lyricists*, vol. VII, N° 3, Automne-hiver 1992, p. 12.

13. Daniel TERUGGI, « Technology and Musique Concrete: The Technical Developments of the Groupe de Recherches Musicales and Their Implication in Musical Composition », in *Organised Sound*, Vol. 12, N° 3, 2007, p. 213—31

on peut voir émerger deux directions : d'une part, celle qui conduira à l'usage de boucles fermées sur bande magnétique pour produire des effets d'écho, grâce à des appareils commercialisés tels que l'Echoplex (vers 1959), et d'autre part, celle qui aboutira à l'utilisation de boucles fermées afin d'accumuler des strates sonores. Nous aurions certes pu nous intéresser au décalage en écho dans le cadre de cet article, mais il nous semble que c'est plutôt le second usage de la bande magnétique qui présente un intérêt plus immédiat, car il vient concurrencer le concept de boucle fermée tout en offrant la possibilité de superposer plusieurs couches de son.

L'expérimentateur le plus remarquable en cette matière reste Terry Riley. Comptant parmi les compositeurs et interprètes les plus éminents du mouvement minimaliste à ses débuts dans les années 1960, Riley mit au point une structure de base fondée sur de longues boucles de son, superposées et modifiées au cours de périodes de temps considérables. À l'aide de deux magnétophones à bobines, il élaborait à cet effet ce qu'il nomma un « accumulateur de déphasage » (« *time lag-accumulator* »), utilisant cet appareil pour des performances de très longue durée au cours desquelles il créait des boucles tout en improvisant à partir de leur matériau sonore. Parmi ses œuvres, *Reed Streams* (1966) et *Rainbow in Curved Air* (1969) offrent de bons exemples des performances live auxquelles se livrait le musicien à l'époque. Moins expérimentale, la collaboration en 1973 de Robert Fripp et Brian Eno pour *No Pussyfooting* utilise la même technique ; peu de temps après, Fripp inventa le terme de « Frippertronics » pour désigner sa propre application du système initialement mis au point par Riley.

L'audio numérique

Conçues à l'origine comme l'équivalent numérique des systèmes d'écho utilisant les bandes magnétiques (le WEM Copicat vers 1958 et l'Echoplex vers 1959), les premières pédales de délai telles que la Boss DD2 (vers 1984) n'offraient certes que quelques secondes de décalages dans le temps, mais si le feedback était réglé au maximum, elles permettaient en fait de produire un effet de boucle fermée. À cet égard, ces pédales ouvraient les mêmes possibilités pour superposer des strates sonores que celles qu'avaient explorées Riley ou Fripp, à la différence près qu'elles employaient des boucles beaucoup plus courtes. Le premier enregistreur en boucle numérique fut le Paradis Loop Delay (vers 1992), un appareil dont les fonctions étaient dédiées à la production de boucles continues plutôt qu'à celle de retards ou d'échos de plus en plus faibles. Tout comme les chemins avaient bifurqué, à l'époque des appareils analogiques, entre les systèmes exploitant l'écho et ceux qui utilisaient la boucle, on peut constater une évolution semblable dans le domaine du numérique, où la mise au point d'effets FX pour traiter le retard s'est faite parallèlement à l'élaboration structurelle de boucles continues. Cette seconde voie a conduit à la création de pédales de boucle en tant que telles.

Le séquenceur analogique

Même si les systèmes numériques permettant de stocker et de manipuler de nouvelles dimensions sonores furent rapidement mis au point pour aller plus loin dans l'utilisation créative de la boucle, il ne faut pas méconnaître le développement d'une autre approche qui, dans le même temps, rendit possible la production en boucle de motifs caractéristiques de la musique électronique.

Au cours des années 1960 en effet, les fabricants de synthétiseurs modulaires commencèrent à proposer des modules qui permettraient de monter une série de signaux de commande (*control voltages*) en une boucle apparemment infinie. Dans leur format le plus élémentaire, des modules tels que le séquenceur Moog 960 pouvaient envoyer ces signaux afin de produire, par exemple, une suite de notes à hauteur déterminée : l'appareil faisait alors tourner en boucle cette série à une vitesse déterminée par un générateur d'horloge. Bien qu'apparemment limité en termes de possibilités mélodiques, un séquenceur de ce type offrait une méthode très efficace pour créer et contrôler des ostinatos. L'usage de cette technique — abondamment employée par un groupe comme Tangerine Dream, par exemple — se répandit à des synthétiseurs moins modulaires et conçus spécifiquement comme on les entend souvent dans les groupes du début des années 1980, qui continuèrent à avoir recours aux séquenceurs pour générer des ostinatos rythmiques, comme c'est par exemple le cas dans « Dreams of Leaving » de Human League (*Travelogue*, 1980). Bien que des méthodes de séquençage plus souples (en particulier grâce au protocole MIDI) soient apparues dans les décennies suivantes, il est intéressant de noter que le concept de boucles séquencées et/ou de motifs répétés a perduré, et qu'on le présente généralement comme l'un des éléments fondamentaux de la composition musicale.

Les échantillonneurs de boucles et les systèmes hybrides

Aujourd'hui, les processus de composition et de production musicales incluent généralement des systèmes logiciels tels que ceux décrits ci-dessus, des plateformes pour la création instantanée et la manipulation de phrases en boucle ainsi que des systèmes numériques en boucle. Tout cet appareillage est désormais de rigueur pour la plupart de la musique enregistrée à des fins commerciales. Malgré cela, l'intérêt expérimental pour la boucle demeure intact — par exemple chez des artistes comme Add N to (X), Aphex Twin, ou Múm — tout comme perdure la volonté qu'ont des interprètes tels que Son of Dave ou Imogen Heap d'improviser à partir de matériau musical en boucle. De même, l'évolution technologique d'outils matériels et logiciels pour l'interprétation de musique à base de boucles se poursuit. Tout récemment, la ligne Kaoss de la marque Korg a lancé des systèmes hybrides permettant d'enregistrer des boucles multiples et de les manipuler en temps réel (Kaosspad), ou bien de générer et de mixer des phrases synthétisées et des boucles préenregistrées (Kaossilator).

TENTATIVE DE CLASSIFICATION DES BOUCLES MUSICALES

Ayant tenté de démontrer la pertinence de la boucle en tant que matériau musical et l'importance de son usage dans la composition contemporaine, nous sommes convaincus que s'ouvre là l'espace pour un modèle musicologique qui prenne spécifiquement en compte ce type de pratique créative. En outre, il apparaît clairement qu'un vocabulaire commun, ou un ensemble de termes et de définitions, reste à élaborer au sein de la discipline. Le modèle que nous présentons ici en est encore à ses balbutiements et ne se veut en aucun cas définitif. Toutefois, nous souhaitons qu'en proposant un modèle plausible, celui-ci suscite des commentaires qui contribueront à la mise en place d'une structure qui, pour l'heure, reste en cours d'élaboration mais qui, nous l'espérons, parviendra à une cohérence et une exhaustivité plus satisfaisantes.

Présentation

Notre modèle se veut principalement un outil permettant de référencer les traits principaux qu'on retrouve au sein d'une structure en boucle ou dans le contexte qui offre à ladite structure un certain degré d'autonomie et d'identité. On peut distinguer trois niveaux dans ce processus d'identification : des types de base, un certain nombre de caractères formels, et enfin des qualités esthétiques extramusicales.

Les types

Définir un type pour une boucle donnée revient peut-être à considérer la place qu'elle occupe dans un ensemble de catégories ou de familles « distinctives ». Cependant, on admettra également qu'une boucle peut parfaitement appartenir à plus d'un des regroupements fondamentaux, de sorte que sa propriété initiale sera de comporter un ou plusieurs « types ». En l'état, nous proposons six descripteurs possibles.

1. Multipiste : comportant de multiples parties « instrumentales ». Ce type est une caractéristique répandue dans la pop music, où l'on rencontre depuis longtemps un ensemble d'instruments divers (par exemple batterie, guitare basse, claviers, etc.) qui jouent chacun des motifs en boucle, souvent durant des sections bien identifiées au sein d'une composition donnée. Les exemples représentatifs de ce type vont des premiers enregistrements d'Elvis Presley, tels que « Hound Dog » (1957) et « All Shook Up » (1957)¹⁴ à des morceaux funk comme « Get Up Offa That Thing » (1976) de James Brown, et incluent aussi des pièces de musique telles que *In C* (1964) de Terry Riley ou l'introduction à *Tubular Bells* (1973) de Mike Oldfield. On notera également que des groupes de pop actuelle comme Foals ont

14. Il importe toutefois de souligner que dans ces deux morceaux, la boucle est en quelque sorte transposée pour se plier au format de 12 mesures propre au blues.

recours à des techniques de boucles polyphoniques où le minimalisme rencontre le rock'n'roll : une composition telle que « Cassius » (*Antidotes*, 2008), par exemple, fusionne des guitares en boucles multiples avec des motifs répétitifs à la basse, à la batterie et dans les parties vocales.

2. Riff : partie répétitive de nature mélodique ou harmonique, et qui constitue soit l'intégralité, soit une section spécifique d'un morceau. Élargissant le principe de l'ostinato (voir ci-dessous), ce type appartient au jazz et au rock depuis les années 1920, bien que selon Gunther Schuller on le trouve plus anciennement dans les brass bands pour décrire la structure des refrains¹⁵. Les exemples de riffs mélodiques dans le premier âge du jazz comprennent « Yes, I'm in the Barrel » (1925) de Louis Armstrong, ou « One O'Clock Jump » (1937) de Count Basie, et on en retrouve la pratique jusqu'à la période be-bop (par exemple dans « Now's the Time » de Charlie Parker) et au-delà. Pour ce qui est des riffs harmoniques et mélodiques combinés, les premiers exemples dans le domaine du rock incluent « You Really Got Me » (1964), par The Kinks, et « (I Can't Get No) Satisfaction » (1965) des Rolling Stones. Ces techniques sont devenues la pierre angulaire du rock jusqu'à la période actuelle.

3. Ostinato : bien que de nombreuses similarités semblent relier un « riff » répété à un « ostinato » au sens où l'entend traditionnellement la musique, nous employons le terme « ostinato » dans notre modèle pour indiquer une propriété rythmique sous-jacente (éventuellement à l'intérieur d'une ligne mélodique) dont on peut identifier le caractère invariable et régulier, et qui sert de base pour le développement de nouvelles idées musicales. En guise d'exemple, on citera la section introductive de « Dreams of Leaving » par The Human League (*Travelogue*, 1980), qui est construite à partir d'une série de hauteurs en pulsation régulière générées à l'aide d'un séquenceur. Une approche plus rudimentaire de la boucle en ostinato est adoptée dans « O Superman » de Laurie Anderson (1981) et dans « Requiem » de Killing Joke (1980) : ces deux morceaux sont construits sur fond d'une seule note répétée avec insistance à intervalles réguliers, et qui constitue la matrice de tout ce qui suit.

4. Homophone : progression cyclique d'accords. Ce type permet principalement d'identifier un mouvement d'accords en *close harmony* tels qu'on en rencontre couramment dans la pop music. Les exemples représentatifs vont de « Wonderful World » de Sam Cooke (1960) à « Bleeding Love » de Leona Lewis (2007). On admet cependant que le mouvement homophonique peut être de nature semblable au riff, par exemple dans un morceau comme « Jumpin' at the Woodside » (1938) de Count Basie. Comme indiqué ci-dessus, on peut avoir recours à plus d'un seul type pour désigner les propriétés fondamentales d'une boucle, et pour certains cas particuliers il serait possible d'utiliser un terme mixte comme « riff homophone ».

15. Gunther SCHULLER, *Early Jazz: Its Roots and Early Development*, Oxford, Oxford University Press, 1968, 28.

5. Bourdon : texture sonore ininterrompue. Bien que continu et dépourvu de rythme apparent, le bourdon doit néanmoins se répéter afin de pouvoir être perçu comme formant une boucle. Un bon exemple de bourdon s'entend d'un bout à l'autre de « Particles & Waves » des Cranes (2004), où la guitare crée une texture harmonique immuable, ou bien dans « Heavenly Music Corporation » de Robert Fripp et Brian Eno (*No Pussyfooting*, 1973), où un bourdon enregistré par la guitare sert de fond sonore à des improvisations en re-recording. Même si la répétition induite par la boucle est perceptible dans les deux cas, il n'y a rien qui suggère l'existence de propriétés rythmiques spécifiques au-delà du défilement de la boucle elle-même.

6. Abstrait : libéré des contraintes musicales « formelles », au sens où on ne trouve ni structure tonale ni structure rythmique au-delà de celles produites par la répétition de la boucle en tant que telle. Une boucle abstraite peut être dérivée d'une série atonale, mais aussi de sons issus de l'environnement immédiat, voire du « bruit » ambiant. Nous avons identifié cette technique comme ayant été expérimentée avec la manipulation des bandes magnétiques par les pionniers de la Musique concrète : il s'agit d'une technique analogique que de nombreux courants de la musique contemporaine continuent à explorer à l'aide de moyens numériques.

Les caractères formels

Une fois les types fondamentaux établis, on peut ajouter un certain nombre de caractères formels propres à mieux définir l'identité d'une boucle donnée. Ces caractères concernent les propriétés physiques de la musique elle-même.

1. Emprunté : musique « échantillonnée » (*sampled*) à partir de l'œuvre d'un autre artiste. Depuis l'invention du *sampling*, il s'agit d'une qualité omniprésente dans la pop music, même si depuis la jurisprudence établie en 1991 par l'affaire Grand Upright Music, Ltd contre Warner Bros 16, la possibilité pour les artistes d'incorporer des échantillons dans leurs compositions s'est retrouvée sérieusement limitée. Un exemple représentatif de cette pratique est fourni par « December 4th » de Jay-Z (2003), où il apparaît que la chanson est intégralement dérivée de l'introduction à « That's How Long », par The Chi-Lites (1974). Bien que le morceau de Jay-Z soit écrit dans la forme couplet-refrain, ces deux sections sont construites sur des *samples* en boucle (la hauteur des notes ayant été modifiée) de certaines parties bien identifiables du morceau antérieur composé par les Chi-Lites, fournissant ainsi un fond sonore auquel vient s'ajouter une instrumentation mais aussi, bien entendu, les paroles chantées par le rappeur. De façon semblable, mais cette fois-ci dans le contexte du R&B, la nouvelle version par les Sugababes (2001) de « Freak Like Me » d'Adina Howard (1995) fait un large usage de boucles échantillonnées, en l'occurrence empruntées à « Are Friends Electric ? » de Gary

16. Voir http://cip.law.ucla.edu/cases/case_grandwarner.html (consulté le ...).

Numan (1979). Sans doute plus proche du « *mashup* » (ou pot-pourri) que de la reprise proprement dite, « *Freak Like Me* » emprunte très clairement trois passages distincts échantillonnés à partir du morceau original de Numan, produisant ainsi la nette impression que le matériau emprunté a été conservé à l'identique.

2. Improvisé : la plupart des morceaux enregistrés par Son of Dave comprennent des boucles improvisées de ce type, permettant à l'artiste d'inclure dans son propre travail une combinaison de sons vocaux, de riffs d'harmonica, de petites percussions et de martèlements du pied. À mesure que la musique se déploie, des strates sonores distinctes viennent s'ajouter pour créer des cycles de rythmes complexes qui, à première écoute, semblent excéder les paramètres habituellement associés à l'interprétation soliste. Il importe de noter que le terme d'« improvisé » dans le contexte de notre typologie de la boucle indique la performance « live », ou en direct. Le matériau improvisé qui aura été enregistré au préalable deviendra en réalité composé, et par conséquent aura le statut d'original, tel que décrit dans l'entrée suivante.

3. Original : matériau musical composé. Malgré l'importance des matériaux empruntés, il est tout aussi fréquent pour le matériau composé ou improvisé de se retrouver « échantillonné » sous forme de boucle.

4. Dépouillé : présenté sans matériau additionnel. Cette qualité formelle est courante dans les musiques et les environnements sonores des jeux sur ordinateur, où les capacités de mémoire et de stockage sont fréquemment une contrainte. En pratique, des passages musicaux complets, éventuellement d'une très longue durée, sont répétés à l'infini pendant le jeu. Ainsi par exemple, la version de « *Syberia* » (2008) sur Nintendo DS produite par la compagnie Microids inclut dans le jeu un montage en boucle du thème musical qu'on retrouve dans la version PC. Là où l'original est en fait une œuvre richement orchestrée et très variée, le montage pour la DS se limite à une boucle immuable dans laquelle la répétition est particulièrement palpable.

5. Backup : présenté en fond sonore d'un matériau musical additionnel. S'il est vrai que toute boucle finit par être perçue comme un élément contribuant à l'ensemble de la composition, les boucles appartenant à cette catégorie sont néanmoins le plus souvent multipistes. En guise d'exemple, on se reportera à *Sub Rosa* (1986) de Gavin Bryars, œuvre en grande partie dérivée d'une section répétée de « *Throughout* » (1983) de Bill Frisell.

6. Rythmique : qui possède des propriétés rythmiques particulièrement marquées. Par exemple, une boucle de percussion ou de tambour, ou encore un « bruit » ambiant ou artificiel, peuvent être utilisés rythmiquement. Un exemple représentatif de cette pratique est fourni par l'usage que font les Chemical Brothers d'anomalies numériques pour créer une boucle pseudo percussive dans « *Bahnhof Rumble* » (2011).

7. Arythmique : en conflit avec la mesure, le tempo et/ou les figures rythmiques qui l'environnent. De la même façon que les caractères « mélodique » ou « atonal » peuvent servir à différencier entre des motifs où les hauteurs seront perçues comme « justes » ou non, les catégories « rythmique » et « arythmique » permettent de distinguer entre des boucles de rythme qui entrent en relation ou non avec le matériau musical où elles apparaissent. Dans les faits, la plupart des boucles percussives sont simplement « rythmiques ». Mais dans « Tale from Black » (2005), Tunng se sert de l'aiguille qui saute sur une platine vinyle pour créer un motif en boucle lente et presque rythmique, dont la période ne permet toutefois pas qu'il se fonde dans la sensation de régularité que l'ensemble du morceau installe peu à peu.

8. Unisson : le même motif rythmique ou mélodique se fait entendre dans une autre boucle, parfois à une octave différente (en cas de hauteur déterminée).

9. Superposé : la boucle fait partie d'un ensemble de couches indépendantes. C'est une qualité caractéristique des boucles improvisées en concert (par exemple chez Son of Dave, Imogen Heap, Andre LaFosse) où le musicien mixe une par une les différentes couches qui composent une texture de fond sonore. Si on peut parfois percevoir une unité de longueur des phrases dans l'effet global d'un morceau, il est parfaitement concevable que chaque couche soit de longueur différente de sorte que se crée une polyrythmie. On retrouve fréquemment cette technique en particulier dans le travail de LaFosse.

10. Contextualisé : lorsque la boucle est perçue différemment en raison de la texture musicale qui l'entoure. Ce déplacement se produit fréquemment et de façon organique dans nombre de morceaux construits à partir de boucles qui comprennent des hauteurs ou des accords. Si un enchaînement d'accords qui sert d'accompagnement à la boucle, ou bien qui lui est superposé, subit une modification, alors les hauteurs qu'on entend dans cette boucle changent de couleur harmonique. On en entend des exemples dans « Chord Simple » de Broadcast (2006), où un riff mélodique en boucle change de fonction harmonique lorsque la basse se modifie, ainsi que dans « Faking the Books » de Lali Puna (2004), où une boucle en ostinato sur une seule note et le riff mélodique qui lui est superposé subissent le même changement quand évolue la basse au synthé. Cette technique était également courante dans le jazz de l'ère du swing, avec des lignes mélodiques comme celles de « C Jam Blues » (Duke Ellington, 1943) ou « Jumpin' at the Woodside » (Count Basie, 1938), qui sont entièrement constituées d'un thème répété en boucle sur une harmonisation changeante.

11. Transformé : la boucle a été transformée pour aboutir à une différence significative dans la mélodie ou la texture (par exemple, changement de hauteur, étirement temporel, renversement, granulation). Interrogé sur sa façon d'utiliser cette technique dans sa musique, Andre LaFosse nous a répondu qu'il y voyait un moyen par lequel il pouvait « découper et redistribuer aléatoirement [sa] performance de telle sorte qu'elle [lui] revienne aux oreilles de manière différente et plus

ou moins imprévisible¹⁷ ». Utilisée ainsi, cette qualité possède la faculté de stimuler la créativité, surtout en concert.

Cette série de caractères formels ne se veut nullement exhaustive : il s'agit plutôt des qualités que nous avons pour l'instant identifiées comme signifiantes. Il est tout à fait concevable que d'autres caractéristiques puissent se dessiner, prenant en compte la nature des changements rythmiques et tonals qui se produisent pendant la durée d'un cycle de boucles dans son ensemble (par exemple, « changement dynamique », « changement tonal », « changement métrique »). De même, on peut concevoir que certaines boucles puissent être « atonales » par rapport au contenu harmonique sur lequel elles se déroulent. La nature exacte de ces caractères demeure encore imprécise, mais on peut prédire que l'application systématique de notre modèle analytique permettra d'établir leur validité.

LES QUALITÉS EXTRAMUSICALES

Le même ne se répète pas, sauf pour créer le différent

William JAMES

Comme ont pu le remarquer certains chercheurs¹⁸, les modes de production numériques ont souvent pour objectif de renforcer un sentiment « d'immédiateté » chez l'auditeur, et deviennent perceptibles en tant que tels seulement lorsqu'on analyse le « texte » de près. Cette théorie converge avec la proposition de Bolter et Grusin¹⁹ selon laquelle la société moderne est mue par un désir de réalisme, qui se trouve satisfait par une pléthore de nouveaux médias allant des innovations spatiales, comme la stéréo et les films 3-D en quadriphonie, à la qualité numérique améliorée des disques compacts et de la télévision haute définition. Selon ces deux auteurs, l'ironie d'une telle évolution tient à ce que, dans cette quête d'un réalisme toujours plus grand, la présence de la technologie qui permet d'y accéder est le plus souvent envahissante, créant ce qu'ils nomment un « monde hypermédia » (*Hypermediacy*) où l'attention du public est attirée sur la technologie elle-même en tant que média : il en résulte une prise de conscience accrue de l'acte de « voir » (ou, dans le cas de la musique, celui d'écouter). Si l'on considère l'œuvre de compositeurs comme Les Paul, Robert Fripp ou Son of Dave, chez qui la boucle joue un rôle important et qui utilisent la technologie pour créer des boucles au cours de leurs concerts, on peut y voir une façon de combler l'écart entre, d'une part, l'immédiateté promue par le concert ou la performance plus classique, et de l'autre, un processus que nous

17. Andre LAFOSSE, e-mail adressé aux auteurs le 21 octobre 2011.

18. Susan McCLARY, « This Is Not A Story My People Tell », in Andy BENNETT, Barry SHANK, Jason TOYNBEE, (dir.), *The Popular Music Studies Reader*, Abingdon, New York, Routledge, 2006, p. 21-28; Philip AUSLANDER, *Liveness*, Londres, Routledge, 2008; Albin ZAK, *The Poetics of Rock*, Berkeley, University of California Press, 2001.

19. Jay BOLTER, David GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

proposons de nommer « hypermédiateté antiréaliste », dans lequel la technologie n'est pas perçue comme un moyen de générer un surcroît de réalisme, mais plutôt comme une façon de créer des textures sonores qui semblent le plus souvent se situer au-delà de ce que le public peut percevoir — quand l'impossible devient réel ! Ainsi par exemple, si l'on analyse un concert typique de la chanteuse Amy X Neuburg²⁰, on peut dire que la combinaison de la voix et des processeurs de signal avec le son global qui en résulte encourage l'auditeur à prêter attention aux moyens permettant de générer des liens entre la voix et les timbres. Comment un interprète seul en scène peut-il produire de tels sons, et pourquoi semblent-ils provenir de plus d'un seul interprète ? L'observation de Susan McClary, selon laquelle « plus on se rapproche de la source, plus l'idéal imaginé d'une présence immédiate s'éloigne²¹ » vient ici à point nommé : on pourrait en effet dire que des performances comme celles d'Amy Neuburg montrent au grand jour la réalité qui reste invisible dans la plupart de la pop music commerciale, à savoir l'utilisation massive de la technologie. En outre, la remarque de McClary constitue un ajout intéressant à la théorie de l'organicisme esquissée au début de cet article, puisqu'en effet ici aussi le détail des parties individuelles reflète la « vérité » du tout. Dans le cas de l'organicisme, les rapports formels entre les différentes parties sont un processus primaire, tandis que chez McClary ils deviennent le moyen grâce auquel les sons peuvent être produits. En réduisant cette fracture ontologique, Nattiez²² nous offre un modèle pertinent qui fait interagir ce qu'il nomme le « poïétique » (le processus permettant de construire la musique), l'« immanent » (la réalité matérielle de la musique) et l'« esthésique » (la façon dont la musique est interprétée par l'auditoire et les musiciens). En reconnaissant que les processus de construction et l'expérience de la réception « ne sont pas nécessairement en phase²³ », Nattiez adopte une perspective proche des travaux de Michel Foucault et de Roland Barthes²⁴, qui tous deux remettent en question l'authenticité et l'autorité de l'auteur lors de l'interprétation d'un texte. L'importance de la contribution que peut faire l'auditoire au processus esthésique est également décrite par Douglas Hofstadter, qui parle de l'autonomie du récepteur au cours du processus d'interprétation d'un texte dans les termes suivants :

Lorsqu'un système de symboles « dépourvus de signification » comprend des motifs qui correspondent avec précision à divers phénomènes du monde réel, ou bien les reflètent, alors cette correspondance ou ce reflet confèrent à ces

20. Voir <http://www.youtube.com/watch?v=VibMUvuqfnw> (consulté le ...).

21. Susan McCLARY, « This Is Not A Story My People Tell », art. cit., p. 167.

22. Jean-Jacques NATTIEZ, *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

23. *Ibid.*, p. 17.

24. Cf. FOUCAULT, Michel, « What Is An Author? », in FAUBION, James, (dir.), *Aesthetics, Method, And Epistemology: Essential Works of Foucault, 1954—1984*, New York, The New Press, 1999, p. 205—222 et Roland BARTHES, *Image Music Text*, Londres, Fontana Press, 1977.

symboles un certain degré de signification. En réalité, correspondance et reflet ne sont ni plus ni moins que la signification elle-même²⁵.

Non seulement cette perspective correspond à celle que nous avons esquissée au sujet de Brian Eno, mais aussi à l'idée de Kierkegaard selon laquelle la répétition permet « au présent et au futur [d']entrer en concurrence l'un avec l'autre pour trouver une expression manifeste²⁶ » ; plus loin, le philosophe ajoute que « le simple fait d'avoir eu lieu transforme la répétition en une chose nouvelle²⁷ ».

Nous proposons donc de considérer que dans l'analyse des compositions fondées sur des boucles générées par des processeurs, il est important de prendre en compte non seulement les conventions formelles de la musique occidentale telles que la mélodie, l'harmonie et le rythme — ce que Nattiez décrit comme l'« immanent », et que nous avons appelé « caractères formels » dans notre propre modélisation — mais aussi des facteurs comme l'impact de la technologie sur les décisions créatives prises par l'artiste (ce que Nattiez appelle le « poïétique »), ainsi que la façon dont la musique et son interprétation sont perçues par les auditeurs (la dimension « esthétique », selon Nattiez). Notre typologie se propose de décrire l'ensemble de ces caractères comme « extramusicaux », et nous voudrions souligner qu'ils soulèvent un certain nombre de questions importantes, dont voici un bref aperçu. Comment l'interprète interagit-il de façon créative avec un appareil permettant de générer des boucles, tant du point de vue compositionnel que dans la perspective de l'improvisation²⁸? De quelle façon exactement sont produits des sons et des textures sonores à l'interface entre l'interprète et l'appareillage technologique en tant que producteurs de boucles? Comment l'auditeur parvient-il à donner du sens à ce qui paraît être au premier abord une déconnexion entre l'interprète et le son, l'input et l'output? Et enfin, comment et pourquoi les auditeurs donnent-ils un sens à ce qui n'est peut-être au départ qu'une suite d'événements aléatoires?

CONCLUSIONS ET EXEMPLE D'APPLICATION DU MODÈLE

Comme le suggère la brève analyse de la vidéo d'Amy X Neuburg, « l'hyper-médiateté antiréaliste » peut être considérée comme le moyen par lequel durant une performance musicale, des sons et des textures sonores deviennent perceptibles alors même qu'ils semblent dépasser les capacités physiques de l'interprète. Bien que cette présence allusive de la technologie soit également omniprésente dans la composition ne mettant pas en jeu la boucle, la répétition incessante de phrases musicales ou

25. Douglas HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, Londres, Penguin Books, 1980, p. xxi.

26. Søren KIERKEGAARD, *The Concept of Dread*, traduit par LOWRIE, Walter, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 137.

27. *Ibid.*, p. 189.

28. On pourrait défendre l'idée que de tels appareils rendent caduc le besoin de communiquer avec d'autres musiciens.

textuelles ainsi que la manipulation physique de la technologie par les interprètes eux-mêmes ont pour effet d'encourager l'auditeur à remettre en question la viabilité de ce qu'il entend, le ramenant constamment au caractère « impossible » de ce dont ils font l'expérience. Ceci vaut pour des mises en œuvre très simples de la boucle — comme par exemple dans *Friendly Travellers Live* de Wolfgang Muthspiel et Brian Blade, où la technologie sert d'arrière-plan manifeste pour créer un ostinato à partir duquel se met en place la structure compositionnelle et l'improvisation²⁹ — mais aussi pour les enregistrements plus ésotériques d'Andre LaFosse, connu en tant que « *Loop* guitariste » et pour son usage de la technologie comme forme spécifique de créativité. À l'écoute des morceaux de *Normalized* (2003) enregistrés par LaFosse — artiste emblématique du soliste utilisant la technologie de la boucle — il apparaît évident que ce compositeur est capable de construire certains des types présentés dans notre modèle : textures multipistes, progressions d'accords homophones et cycles de riffs harmoniques et mélodiques en fond sonore³⁰, sans compter des bourdons simples et multipistes (par exemple, au début de « *The Proposition* »). Ces types variés constituent la base d'une palette de caractères formels : rythmique, arithmétique, improvisé, original, superposé et contextualisé.

Les compositions de LaFosse sont souvent en 4/4 et font appel à des courtes phrases en boucle qui interagissent à l'instar des composants d'un groupe de rock (batterie, basse, guitare et voix); on peut voir en lui l'exemple d'un artiste qui — comme Laurie Anderson, Amy X Neuburg et Son of Dave — se sert de la boucle et de ses technologies pour faciliter et amplifier les possibilités du concert en solo. Au lieu de se faire l'écho de Roland Barthes — pour qui « la forme bâtarde de la culture de masse est la répétition honteuse » et qui poursuit en ajoutant, « toujours des livres, des émissions, des films nouveaux, des faits divers, mais toujours le même sens³¹ » — LaFosse utilise la technologie afin de mettre en application le mantra minimaliste rendu célèbre par Brian Eno : « La répétition est une forme du changement³². » Bien que les enregistrements des concerts live de LaFosse ne soient pas monnaie courante, ceux qui sont disponibles résument bien la notion d'hypermédiateté antiréaliste qui est la nôtre : les sons en boucle qui y figurent sont en relation de déconnexion avec ceux d'une guitare solo « normale ». Le concert enregistré dans l'album *Normalized* consistant presque exclusivement en boucles sonores, la répétition incessante de son matériau constitutif, ainsi que l'usage par LaFosse de pédales d'effets, encouragent sans doute (certains) auditeurs à se concentrer non seulement sur les types de répétition (multipiste, riff, bourdon et abstrait) ou sur les caractères formels (original, improvisé, rythmique et mélodique), mais aussi sur les moyens permettant à cette « impossibilité » d'avoir

29. Voir <http://www.youtube.com/watch?v=FwKGAQzATCU> (consulté le ...).

30. On les retrouve sur la plupart des pistes de son album.

31. Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 68.

32. Eric TAMM, Brian ENO, *Eno: His Music and the Vertical Color of Sound*, Cambridge, Da Capo Press, 1995, p. 25.

lieu. Lorsqu'on lui demande s'il tire une satisfaction particulière d'avoir en face de lui un auditoire qui tente visiblement d'élucider la façon dont il parvient à produire tous ces sons, LaFosse répond :

Oui et non[...] pour parler franchement, je pense que les musiciens qui utilisent des boucles tombent trop fréquemment dans le piège consistant à se servir de la supposée « nouveauté » de ce qu'ils font pour aiguïser l'attention de leur public. Pour moi, rien de plus normal que de prêter un intérêt aux détails techniques d'une performance, et dans la mesure où je suis moi-même un *geek* notoire, c'est quelque chose qui me passionne. Mais mon objectif principal, c'est que la performance en tant que telle parvienne à transmettre tout l'intérêt qui fait d'elle une performance. Si la complexité technique procure une valeur ajoutée, tant mieux, mais pour moi ce qui compte, c'est que la technique soit au service d'une formulation d'ordre musical³³.

Comme notre liste de caractères formels l'indique, travailler avec des boucles peut signifier que le musicien devra choisir entre l'improvisé et l'original, la distinction entre ces deux caractéristiques demeurant souvent opaque pour l'auditeur. LaFosse décrit l'utilisation qu'il fait de ces caractères de la façon suivante :

Dans l'ensemble, mon usage de la boucle se situe quelque part sur un continuum allant de l'improvisation totalement libre au matériau intégralement prédéterminé et composé à l'avance. Étant donné que la répétition est un moyen très puissant pour créer le sentiment d'une structure et d'un sens, la mesure dans laquelle un morceau est composé, ou au contraire improvisé, est le plus souvent flottante. Il y a certains « airs » que je peux faire entrer dans un processus de boucle, et j'applique aussi certaines stratégies qui me permettent de prendre un élément aléatoire et de le développer pour lui donner l'allure de « thème et variations ». Pour moi, la proportion entre composé et improvisé reste constamment flottante³⁴.

Pour LaFosse, le « flottement » qui caractérise ce continuum fait partie de l'énergie poïétique, et par bien des aspects son commentaire reprend celui de Douglas Hofstadter cité ci-dessus, expliquant comment la répétition peut créer du sens à partir de symboles qui en sont sinon dépourvus.

En dépit de la gamme de techniques mises en œuvre par LaFosse, dont les boucles incluent principalement les caractères formels désignés par les entrées « original » et « improvisé » de notre typologie, on peut dire que la dimension esthétique propre au caractère « emprunté » (*sourced*) de cette typologie lui fait défaut. Par bien des aspects, avec l'usage de matériau musical emprunté dans les boucles — qui, en tant que telles, accentuent ce caractère formel — il devient difficile de dissimuler les problèmes liés à l'affranchissement de droits d'auteur qui ont émergé durant les 20 dernières années; mais, dans la mesure où cet affranchissement peut être obtenu, nous voudrions suggérer qu'en fait, la répétition

33. Andre LaFosse, e-mail adressé aux auteurs, 21 octobre 2011.

34. *Ibid.*

incessante d'un matériau enregistré possède un impact sémiotique plus puissant qu'une « prise » isolée. Ainsi par exemple, lorsqu'on écoute « December 4th » de Jay-Z, il est évident que l'artiste n'a pas seulement utilisé une version accélérée du morceau original, mais qu'il a aussi eu recours à des boucles prélevées dans cette « chanson d'amour » comme moyen lui permettant d'effectuer une présentation autobiographique. Ce dialogue, aux mots souvent très crus, offre un violent contraste avec le sentimentalisme manifeste du morceau de départ, et entre donc potentiellement en conflit avec l'intention poïétique de l'artiste originel. Puisqu'un compositeur a légalement le droit de contester l'adaptation de son œuvre par d'autres artistes, l'adaptation est devenue en tant que telle une forme d'expression hautement subversive ; et même si la loi a tenté de s'emparer de la question (avec la décision de la cour dans le procès opposant Grand Upright Music, Ltd à la Warner Bros en 1991), des pots-pourris tels qu'on en trouve dans *The Grey Album* (2004) de Danger Mouse montrent bien que l'échantillonnage, tout particulièrement sous forme de boucles, reste une forme de résistance. L'album en question fusionne le fameux *White Album* (1968) des Beatles et, non sans ironie, cet *Album noir* de Jay-Z : comme le souligne une vidéo promotionnelle³⁵, les techniques de boucle accentuent les « Oh Yeah » des Beatles dans « Glass Onion », en un geste de toute évidence antiautoritaire.

Bien que des musicologues comme Hanslick³⁶ aient pu contester l'idée qu'une quelconque signification métamusical puisse être inhérente au texte musical, nous pensons au contraire que l'usage combiné de la répétition, de l'enregistrement et de chansons spécifiquement sélectionnées offre de nombreuses possibilités pour qu'émerge un sens extramusical. Le son enregistré est indissolublement lié non seulement à certains artistes précis, mais aussi à des temps et des lieux associés aux artistes en question. C'est pourquoi, bien que le rapport entre l'intention poïétique de l'artiste et l'interprétation à laquelle se livrent les auditeurs ne soit jamais garanti, lorsque les parties constitutives d'un enregistrement sont combinées à la répétition, la dimension extramusical — ou ce que Richard Middleton appellerait le « sens secondaire³⁷ » — a toutes les chances de trouver matière à s'épanouir. Tout comme les techniques actuelles de *sampling* permettent aux musiciens d'utiliser à leurs propres fins les œuvres enregistrées précédemment (de façon légale ou non), puis de les reconfigurer, nous espérons que cet article aura fourni un cadre indicatif à partir duquel d'autres chercheurs pourront débattre, et qu'ils pourront bien entendu continuer à élaborer. Sans prétendre épuiser la question, la typologie que nous avons proposée servira, souhaitons-le, de point de départ pour susciter la discussion dans ce fascinant domaine d'investigation.

35. Voir <http://www.youtube.com/watch?v=3zJqihkLcGc> (consulté le ...).

36. Eduard HANSLICK, *On the Musically Beautiful*, Indiana, Hackett Publishing Company, 1986.

37. Richard MIDDLETON, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 1990, p. 220.